CORNEL ȚĂRANU. PARADIGMELE CREAȚIEI

Prof. univ. dr. GHENADIE CIOBANU
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Ghenadie CIOBANU (n. 1957) este compozitor, autor a mai mult de o sută de opusuri muzicale de diferite genuri, interpretate în cadrul numeroaselor festivaluri și concerte în diferite țări. Este profesor universitar doctor la Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice din Chișinău, profesor invitat la universități europene și autor de comunicări științifice de muzicologie, DHC al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca.

REZUMAT

În prezentul articol am încercat să identificăm unele percepții ale compozitorului și muzicologului Cornel Țăranu despre lume și despre orânduirea ei, prin prisma valorilor inerente operei sale și a ierarhiei lor. Fenomenele muzicale precum tipurile de scări, tipul materialului muzical și principiile de lucru cu acesta, sistemele de înălțimi și de organizare a texturii, procedeele tehnologice și compoziționale individuale, stilurile, genurile, formele, componențele timbral-instrumentale – toate acestea au rolul unor repere sau semne, determinând paradigma lucrării muzicale. Unind fragmentele, am obținut un mozaic captivant, care indică paradigma culturală a creației maestrului Cornel Țăranu.
Cuvinte cheie: Cornel Țăranu, valori culturale, fenomen muzical, stil muzical, arhetipuri structurale, model, metode de dezvoltare, timp, spațiu

Există anumite riscuri atunci când se recurge la analiza fenomenelor creației componistice contemporane în formatul unui articol, mai ales, în raport cu un coleg de meserie. În cazul nostru, suntem dispuși să ni le asumăm.

Creația maestrului Cornel Țăranu, demnă de asimilare de către public precum și de către critici și experți, întruchipează lumea sonoră multicoloră și pluridimensională a timpului nostru. Opera sa, care acoperă o perioadă solidă de activitate muzicală cuprinsă între anii 1960 și 2020, merită să fie cercetată nu numai cu pricepere profesională, ci și cu mare tact și respect. Evident, este imposibil de a cuprinde dintr-o privire creația compozitorului Cornel Țăranu în cadrul unui

articol. Totuși, vom întreprinde tentativa de a schița o serie de probleme identificate de noi în legătură cu activitatea de creație a compozitorului, cu scopul de a-l poziționa în contextul artei muzicale contemporane, remarcând și reconfirmând contemporaneitatea operei sale. Autenticitatea personalității compozitorului determină utilizarea diferitelor metode de cercetare a muzicii sale. Vom încerca în articolul de față să privim opera lui Cornel Țăranu sub aspectul unui singur „macro-text" ce combină componistica și celelalte manifestări ale muzicianului strâns legate între ele, și anume cercetarea și arta interpretativă, fără a pretinde însă la exhaustivitate. Considerăm, că în cazul abordării unui material atât de variat, mai adecvat și mai justificat ar putea fi principiul *non finito*, oferind posibilități de suplimentări și regândiri ulterioare.

Despre timp și spațiu

Parcursul profesional al lui Cornel Țăranu s-a desfășurat sub influența unor procese complexe și ambigui care au avut loc în arta celei de a doua jumătăți a secolului XX, trecând prin mai multe etape succesive și interconectate în dezvoltarea sa: structuralism, noul academism, noua simplitate, noua complexitate. Urmărind opera maestrului, ne convingem o dată în plus că, într-un anumit sens, secolul XX înglobează mai multe epoci, dezvăluindu-se atât succesiv, cât și simultan. Sincronia și diacronia culturală conturează doar condițional hotarele spațiului și timpului muzicii contemporane, încorporând deopotrivă materialul profund relevant al prezentului și bogata moștenire spirituală din epocile trecute. Astfel, s-ar putea constata că coordonata istorică a muzicii moderne nu este deloc inferioară celei geografice, iar universul muzicii actuale se dezvoltă nu doar în direcția „înainte", ci în toate direcțiile concomitent. (Problema evoluției concepțiilor spațial-temporale în artă reprezintă o categorie semnificativă a cercetărilor muzicologilor ruși N. Zubareva și Iu. Prokoșin[1]). Încercând să identificăm un sistem de coordonate propriu creației lui Cornel Țăranu, am observat această omni-direcționare temporală a intereselor sale creative, care devine o particularitate semnificativă a operei compozitorului. Se poate susține că vectorii creației lui Cornel Țăranu se îndreaptă concomitent înainte și înapoi, înspre trecut, prezent și viitor – fapt evocat și de temele și titlurile lucrărilor sale, legate adesea de amintiri, reflecții, retrăiri ale evenimentelor de odinioară. Mai jos vom aduce câteva exemple: lucrări simfonice: *Rimembranza* / *Remembrance; Simfonia*

[1] Наталья Зубарева, ***Об эволюции пространственно-временных представлений в художественной картине мира*** [Despre evoluția reprezentării spațio-temporale în peisajul artistic mondial], în Н.Б.Зубарева „Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения"[Creația artistică: Probleme ale studiului complex], *Ленинград*/Leningrad, 1983, c. 5-13.

Memorial; lucrări camerale: *Remembering Bartók I, II, III; Pour Georges*; lucrări corale: *Tombeau de Verlaine* (text de Stéphane Mallarmé); *Testament* (surse vechi românești); *Dedications* (text de Nichita Stănescu); *Sinfonia da Requiem*; *Cortège* (cantata in memoriam Avram Iancu); *Despre Timp* (text de Matei Călinescu); *Două madrigale* (text de Attila József [traducere Nina Cassian]); *Doină* (text de Camil Baltazar); *Stejarul lui Horea* (text de Leonida Neamțu); *Două madrigale* (text de Lucian Blaga); *Două madrigale* (text de Ion Vinea); *Două madrigale* (text de Endre Ady [traducere Eugen Jebeleanu]); *Supplex I* (sursă latină din secolul XVIII); *Supplex II*; *Două sonete de Eminescu*; *Sonnet* (text de Mihai Eminescu); lucrări vocale: *Epitaph* (text de Lucian Blaga); *Trei elegii* (text de George Bacovia); *Revenire* (text de Lucian Blaga), 1967; *Ébauche* (text de Camil Petrescu); *Patul lui Procust* (text de Camil Petrescu [traducere de compozitor]); *Oda în metru antic* (text de Mihai Eminescu); *Rime di Michelangelo* (text de Michelangelo Buonarroti); *Orpheus* (text de Cezar Baltag); *Hommage à Paul Celan* (text de Paul Celan); *Memento* (text de Paul Celan); *Laudatio per Clusium* (sursă veche în latină); *Sonete de Shakespeare* ; *Lăutarul* (text de Camil Petrescu).

În ciuda subiectivității trăirilor, în creația lui Cornel Țăranu timpul nu are un caracter sau o semnificație psihologică, istorică, ontologică, eshatologică sau de altă natură liniară. Timpul lui este unul conceptual, relativ și reversibil, afirmând posibilitatea prezenței trecutului în orice moment al prezentului. În opera lui Cornel Țăranu, timpul nu este un fenomen social, ci unul sociocultural. Din acest punct de vedere, toate dedicațiile, amintirile, elegiile par să afirme: omul își continuă viața în realizările de geniu ale spiritului său. Ori, oare nu despre aceasta ne comunică maestrul prin *Rimembranza, Simfonia Memorial*, *Remembering Bartók, Pour Georges*, *Tombeau de Verlaine*, *Testament*, *Dedicație*, *Sinfonia da Requiem*, *Cortège, Epitaph, Rime di Michelangelo, Orpheus, Hommage à Paul Celan, Memento, Sonetele de Shakespeare*? Opera maestrului Țăranu ne reamintește: capodoperele epocilor trecute sunt vii și astăzi. Prin intermediul creațiilor vechilor maeștri transcendem în vremea creatorilor acestora. În principiu, atitudinea față de timp în acest caz reflectă poziția filosofică generală față de viață și moarte, unde o moarte singulară constituie doar un episod în ciclul etern al vieții – dar geniul uman este nemuritor. Ni se pare că tocmai despre acest fel de nemurire, despre acest fel de eternitate ne istorisesc lucrările lui Cornel Țăranu enumerate mai sus. Anume, un astfel de simț al timpului distingem din compozițiile sale.

Înainte de a trece la descrierea unor parametri pur muzicali, cum ar fi principiile structurii compoziționale, tipurile de forme, procedeele și metodele de dezvoltare a materialului, armonia, textura, sistemele de înălțimi, ne vom referi pe scurt la percepția spațiului în lucrările lui Cornel Țăranu, deoarece această componentă – modelul spațial – este legată direct de conceptul de timp în creația compozitorului. Dacă ne vom întreba care este modelul spațial al majorității lucrărilor lui Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, al unor lucrări ale lui

Pierre Boulez, John Cage și alții, atunci răspunsul evident ar putea fi următorul: un spațiu abstract, matematic. Un număr mare de compozitori din deceniile 5 și 6 ale secolului trecut au perceput și au întruchipat în compozițiile lor universurile micro- și macro- ca pe un spațiu fizic multidimensional. Pe de altă parte, compozitorii promotori ai tipului de narațiune monologic, ca de exemplu Alfred Schnittke (în concertele instrumentale), Dimitri Șostakovici (în simfonii), au ales frecvent pentru întruchiparea lumii interioare a individului modelul spațiului „psihologic", adică al spațiului real al vieții. De asemenea, pot fi aduse exemple de compozitori care percep spațiul universal ca fiind unul sacral, ritualic sau ca un spațiu global al universului, ca un cosmos (Giacinto Scelsi, Toru Takemitsu (*Corona*, *Orion*), Krzysztof Penderecki (*Kosmogony* etc.). În unele lucrări ale lui Scelsi, de exemplu, spațiul este perceput ca unul sacru, ritualic (*Canti del Capricorno*), în altele (*Quatro pezzi*) ca spațiu global al universului în general și al universului sonor în special, dar există și cele în care ambele modele de spațiu sunt combinate (*Uaxactum*, *Hurqualia, Pfhat*, de exemplu).

Revenind la opera lui Cornel Țăranu, se poate constata că lucrările sale întruchipează un spațiu multidimensional al istoriei și culturii mondiale. Mai mult, așa cum am menționat anterior, acest spațiu este atemporal. Am remarcat deja că trecutul se află în prezent și invers, iar în conceptul temporal al creației lui Cornel Țăranu trecutul și prezentul se percep în simultaneitate. În același mod – sincronic – precum „contemporaneitatea" și „istoria" sunt percepute în muzica compozitorului astfel de categorii ale spațialității precum „vestul" și estul". Această aflare în simultaneitate a actualului și a istoricului – această *coincidentia oppositorum* – devine evidentă comparând, pe de o parte, lucrări precum *Responsorial, Antiphona, Saturnalii, Bachiana, Baroccoco, Madrigals, Laudatio*, iar pe de altă parte – *Oxymoron, Jeux de palindrome, Diferencias, Hetero(sym)phony, Triade, Sax-Sympho*, sonatele pentru diferite instrumente, lucrările concertistice, piesele pentru pian, *Traiectorii, Mozaicuri, Ghirlande*. Manifestările unei alte dihotomii spațiale – „vest – est" – rezidă în muzica maestrului Țăranu, de asemenea în starea de *coincidentia oppositorum*, în simultaneitate. Pentru a ne convinge de acest lucru, am putea compara compoziții care, s-ar părea, ar trebui să se afle pe poli stilistici și tehnologici opuși, cum ar fi, pe de o parte, *Saramandji, Lăutarul, Cântecele nomade, Doină, Balada transilvăneană, Modra Rijeka, Yang și Yin*, iar pe de altă parte – *Rime di Michelangelo, Madrigalele, Sonetele de Shakespeare, Baroccoco, Siciliana-Blues*.

Despre sistemul de înălțimi și „setul neordonat"

Despre sistemul de înălțimi sonore utilizat de Cornel Țăranu în lucrările sale s-a scris destul de mult. Cercetătorii creației compozitorului îl caracterizează

drept post-serial, modal-cromatic[1]. Într-adevăr, compozitorul selectează mai întâi un anumit set de sunete reprezentând adesea un modus de patru sau cinci trepte, apoi îl schimbă (prin alterație), obținând astfel unul sau mai multe sunete ale câmpului cromatic nefolosite anterior și, ca urmare a ulterioarelor modificări ale modusului și următoarelor complementări de sunete, se realizează întregul set de 12 sunete ale scării cromatice. În principiu, această metodă diferă de metoda de lucru cu șiruri – fie modale sau seriale, de exemplu cu modurile cu transpoziție limitată la Olivier Messiaen – prin faptul că Cornel Țăranu operează modificări în modusurile inițiale, completându-le treptat cu sunete noi, inclusiv cu cele care nu fac parte inițial din structura modului, până la acapararea întregului câmp cromatic. Astfel, putem vorbi despre un „set neordonat" (*unordered set*), în comparație cu setul ordonat (*ordered set*) al muzicii seriale (conform teoriei seturilor[2]). Or, această metodă este definită ca set neordonat, inclusiv pentru faptul că nu există o ordine inițială *a priori* – un algoritm de organizare a sunetelor câmpului cromatic, aidoma celui din muzica serială. Vom oferi doar două exemple tipice de organizare a materialului din lucrările lui Cornel Țăranu.

În structurile intonațional-ritmice inițiale din lucrarea orchestrală *Yang & Yin* (mm.1-48) este folosit modusul *re, mi bemol, fa diez, sol diez, la.* Modusul utilizat în structurile intonațional-ritmice ale secțiunii *Moderato* (mm. 49-52), este format din patru sunete: *re, fa diez, sol, la*. Or, în acest modus, în comparație cu primul, apare sunetul *sol*. În secțiunea dintre măsurile 52-56 se utilizează modusul *re, mi bemol, fa, fa diez, sol diez.* Apare în premieră sunetul *fa*. În următorul fragment – mm. 57-63 structurile intonațional-ritmice sunt construite din sunetele modului *re, mi bemol, mi, fa diez, sol, la, si*. Am putea concluziona că în secțiunea de la începutul piesei până la cezura din m. 63 sunt folosite sunetele *re, mi bemol, mi, fa, fa diez, sol, sol diez, la, si.* Setul acesta este folosit pentru structurile intonațional-ritmice care se desfășoară și în continuare, până în m. 88. Pentru a întregi gama cromatică din setul dat lipsesc sunetele *si bemol, do, do diez*. Sunetul *do* își face apariția la oboaie, fagoturi, viorile I și II, la viole și violoncele în m. 88. Apariția acestui sunet este evidențiată prin unisonuri și figurații cu revenire la *do*. Iar sunetul *do diez* apare pentru prima dată în m. 91, la flaute, oboaie și viorile I. Sunetul nou apărut se aude bine, deoarece este cel mai acut sunet al unui complex sonor care se repetă și în următoarea măsură, după pauze. Dacă e să facem comparație cu o piesă de teatru în care personajele apar în scenă conform scenariului, atunci ultimul „personaj" –

[1] Mirela Mercean-Țârc, *Cornel Țăranu – The Symphonics of the New Millenium. Part I – Programmatic orchestral works*, în „Artes. Journal of Musicology", 21, 107-129. 10.2478/ajm-2020-0007

[2] Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* [Structura muzicii atonale], New Haven and London, Yale University Press, 1973. Milton Babbitt, *Set Structure as Compositional Determinant* [Structura seturilor ca determinant compozițional], în „Journal of Music Theory" [Jurnal de teoria muzicii], nr. 5/1, 1961, p. 72-94. Milton Babbitt, *The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System* [Funcțiunea structurii seturilor în sistemul dodecafonic], Ph.D. Dissertation, Princeton, Princeton University, 1992.

sunetul *si bemol* – își face apariția în m. 113, la vibrafon, în m. 114 adăugându-se clarinetul 1, violele I și violoncelele I, în m. 115 sunetul *la diez* apare și la viorile II. Complexul sonor din care face parte *si bemol* se repetă într-o formulă ritmică destul de insistent, până în m. 128.

Aceeași metodă de complementare a modusurilor, utilizate în calitate de material pentru structurile intonațional-ritmice, cu sunete încă neutilizate până la completarea întregului spectru cromatic de 12 sunete este folosită și în lucrarea *Cantus gemellus*. Compozitorul utilizează pentru structurile intonațional-ritmice a primelor 24 de măsuri modul *mi bemol, fa, fa#, sol, la bemol, la, si bemol, si.* Am putea observa, că pentru completarea întregului câmp cromatic mai avem nevoie de 4 sunete*: mi, re, re bemol, do.* Sunetul *mi,* făcându-și apariția la contrabas în m. 25, este intonat apoi de fagotul 2 și clarinetul 2 (m. 26), apoi de pian (m. 27) și de trombonul solo (m. 28). Sunetul *mi* este fundamentul – hotarul de jos al clusterului repetat în formule ritmice în decursul secțiunii cuprinse între mm. 26 și 76, motiv pentru care se evidențiază bine. *Re* și *do diez* se arată concomitent la fl.2, ob.1, 2, marimba, fiind parte a unui acord care se menține prin repetări în diferite formule ritmice în secțiunea dintre măsurile 47 și 70. Ultimul își face apariția sunetul *do* (la vni I, II; vle; ob.1), fiind foarte bine auzit, deoarece cu el începe o nouă secțiune (m. 77). *Do* face parte deopotrivă din structurile intonațional-ritmice melodice cântate de viori și din clusterul repetat pe tot parcursul secțiunii cuprinse între mm. 77 și 87. De fapt, *do* poate fi observat pentru prima dată în mm. 39-40, la fl., ob., vni I, II, nefiind însă atât de evidențiat ca în apariția de mai târziu.

E de menționat că verticala armonică a fiecărei secțiuni din lucrările semnate de Cornel Țăranu este alcătuită strict din sunetele utilizate în structurile orizontale – cele melodice, precum este reglementat de tehnica șirurilor. În acest fel se obține omogenitatea, coordonarea tuturor elementelor constituante ale texturii și, totodată, evidențierea ethosului fiecărui modus.

Aceeași strategie, care se bazează deopotrivă pe tehnica șirurilor modale și pe teoria seturilor este folosită de maestrul Țăranu și în alte lucrări ce-i aparțin, de fiecare dată cu maximă inventivitate și autenticitate. E de remarcat că această tehnică, pe care am putea s-o numim „tehnica setului neordonat" este utilizată și de alți compozitori contemporani, de exemplu, de György Kurtág (*Hét dal*, op. 22 ș.a.), Giacinto Scelsi (*Ixor*, *Maknongan* ș.a.), Edgar Varèse (*Density 21.5* ș.a.), Witold Lutosławski (Cvartetul nr. 2 ș.a).

Despre procedee tehnologice, metode de dezvoltare, arhetipuri structurale, modele, stiluri

Cornel Țăranu folosește un spectru bogat de procedee de dezvoltare a materialului: permutații, rotații, intercalări, transpoziții, inversări, recurențe,

micro-variațiuni, complementări de sunete sau proliferări ale structurilor inițiale. Vom remarca în special inversările, recurențele – acele tipuri de „oglinzi" melodice, texturale și ritmice care abundă în lucrările maestrului constituind deopotrivă particularități tehnice și arhetipuri structurale. Nu vom trece în revistă în acest articol numeroasele „oglinzi" din compozițiile *Jeux de palindrome, Mozaicuri, Traiectorii, Simfonia „Ritornele"*, sonatele pentru instrumente de suflat din lemn și pian, *Responsorial, Bachiana, Lăutarul, Miroirs* – acestea și alte lucrări ale compozitorului au fost analizate în detaliu de cercetătorii creației Domniei sale[1]. Vom menționa doar că unele dintre aceste mijloace de expresie și procedee tehnice pot fi percepute drept arhetipuri structurale de o semnificație aparte în creația maestrului Țăranu: ne referim la arhetipurile precum „simetria", „oglinda", „dubletul", „geamănul". Această supoziție ne este sugerată inclusiv de titlurile lucrărilor: *Miroirs, Cantus gemellus, Ritornele, Yang & Yin, Palindrom*. În mod similar, alte metode de organizare a materialului cu care operează compozitorul ne oferă posibilitatea de a ne ridica la un alt nivel de generalizare și de a evidenția un alt arhetip structural – „mozaicul" sau „caleidoscopul".

Arhetipurile structurale au o implicație directă în structura compozițională. Principiile fundamentale ale structurii creațiilor axate pe o viziune axiologică sau, mai îngust, culturologică sunt strâns legate de noțiuni precum reconstrucție de stil, model, calc, variație/variantă, montaj cu contrastul unităților alternante sau cu contrastul unităților combinabile. Toate aceste tipuri de structuri compoziționale pot fi găsite în creațiile maestrului Țăranu, ca de exemplu *Madrigale, Bachiana, Siciliana Blues, Baroccoco, Lăutarul, Yang & Yin, Remembering Bartók, Cântări nomade, Rime de Michelangelo, Responsorial, Antiphona, Simfonia „Ritornele"* ș.a.

Este evident că aceste principii structurale solicită procedee tehnologice specifice de dezvoltare a materialului. Pe lângă cele menționate mai sus, vom nota în această ordine de idei procedeul de stilizare prezent în creația lui Cornel Țăranu precum și metoda de lucru după un anumit model. La același capitol ar trebui remarcat interesul maestrului pentru stilurile altor autori, din alte epoci. Compozitorul îmbină adesea în lucrările sale diferite straturi stilistice având diferite grade de contrastare. Ambele tipuri de tehnică polistilistică – cea de colaj și cea de simbioză – sunt plenar utilizate de compozitor. Variația pe un anumit stil, citatul direct, cvasi citatul, aluzia la stil, la gen – toate aceste mijloace de expresie ale tehnicii polistilistice sunt prezente în lucrările semnate de compozitorul Cornel Țăranu. Aidoma structurilor compoziționale și metodelor de organizare a materialului și a tipurilor de forme, genurile lucrărilor maestrului Țăranu reprezintă, adesea, un *opus post* (sunt de remarcat în acest sens operele și alte

[1] Mirela Mercean-Țârc, *op. cit.,* Dora Cojocaru, *Cornel Țăranu și obsesia variației*, în „Muzica", 1/1995, ianuarie-martie 1995.

lucrări de amploare). Compozitorul manifestă o viziune contemporană, proprie asupra genurilor muzicale ale epocilor Baroc, Clasicism, Romantism. Această poziție admite melanjul fin de genuri, pe care îl descoperim în lucrările de amploare ale compozitorului.

Considerăm că anume în contextul lucrului după model, a gândirii polistilistice în general și a tehnicii polistilistice în special, în atitudinea atentă față de stilurile și genurile muzicii universale, ar trebui să abordăm o altă preocupare importantă a compozitorului Cornel Țăranu, și anume, cea de reconstrucție și orchestrare a lucrărilor maestrului George Enescu: *Capriciul* pentru vioară și orchestră și părțile I și IV din *Simfonia V*. Concluzionând, am putea afirma că din toate modelele existente în creația componistică, anume modelul stilistic este cel care definește întreaga operă a compozitorului Cornel Țăranu: nu cel al simbolului mitologic (ca de exemplu, în baletele din perioada „rusească" a lui Igor Stravinski), nu cel al simbolicii abstracte (din creația lui Anton Webern), nu cel structural (prezent în unele creații ale compozitorilor Stockhausen, Xenakis, Luigi Nono), nu cel plastic (descoperit în creații semnate de Maurice Ravel, George Crumb, Schnittke).

Despre prototipul fenomenologic și prioritățile valorice

Trecerea în revistă a lucrărilor maestrului Țăranu ne-a confirmat încă o dată gândul că toată creația domniei sale reprezintă rezultatul intersecției prezentului cu „ideile eterne" ale trecutului. Multe dintre lucrările sale (re)interpretează sau regândesc arta „veche". Interpretarea fenomenelor experienței și culturii spirituale determină prototipul hermeneutic al creației lui Cornel Țăranu. Lucrarea devine un mit, o versiune, un scenariu regizoral (*Oreste – Oedipe*)[1]. Miturile și legendele istorice sunt, adesea, doar un pretext pentru reflecțiile personale, iar interpretarea lor constituie un câmp fertil pentru „jocul cu mărgelele de sticlă", precum interpretarea fenomenelor artistice din epocile anterioare constituie baza conceptului de „artă despre artă" din creația compozitorului. Reflecția artistică și istorică, asociată cu apelul la moștenirea spirituală mondială reprezintă o particularitate semnificativă a activității de creație a lui Cornel Țăranu. Din această perspectivă, compozitorul își aproprie funcțiile de istoric, interpret, regizor, mitolog, translator (în sensul larg al acestei noțiuni).

Toți cei care au avut privilegiul de a face cunoștință cu opera lui Cornel Țăranu au menționat un sentiment deosebit de multiplicitate a lumii: de eterogenitate a ei, de multidimensionalitate, de pluralism. Omul în creațiile lui

[1] Ștefan Angi, *Opera de cameră Oreste–Oedipe de Cornel Țăranu. Vectorialitatea muzicală a mitului*, în „Muzica", 2/2002, aprilie-iunie 2002.

Țăranu este prezentat ca o creatură de valoare egală în ceea ce se referă la statutul etnic, social, istoric (*Oreste-Oedipe*, *Lăutarul*, *Cântece nomade* etc.), precum și ca subiect cultural, individ educat, creator (*Ébauche*, *Patul lui Procust*, *Rime di Michelangelo*, *Orpheus*, *Hommage à Paul Celan*, *Memento*, *3 Sonete de Shakespeare*)[1].

Concluzii

În temeiul celor menționate mai sus, am putea concluziona că paradigma culturală constituie temelia creației maestrului Cornel Țăranu. Atitudinea atentă față de tot ceea ce este inclus în conceptul de „patrimoniu mondial" sau cel de „istorie ca memorie culturală" precum și față de sistemul de valori general umane eterne, poate fi extrapolată și în domeniul activității muzicologice a lui Cornel Țăranu. Maestrul este un reprezentant notoriu al „muzicologiei componistice". „Toate activitățile mele sunt de imaginat, de gândit, de evaluat prin prisma compozitorului … Dacă n-aș fi compozitor, celelalte activități nici n-ar exista, deci compoziția este cheia activității mele" susține Cornel Țăranu într-un interviu[2]. Pentru Domnia sa cuvântul reprezintă o parte a materiei pe care o modelează, cu care operează – în rând cu sunetul, cu însăși compoziția. Prin intermediul cuvintelor el ne apropie valorile în același mod ca și prin muzica sa.

Alături de activitatea de restaurare a muzicii lui Enescu este semnificativ tot ce a scris și ce a spus Cornel Țăranu despre opera marelui său predecesor. Pentru toți cei care au participat la numeroasele întâlniri cu academicianul Cornel Țăranu, fie la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău (instituție care i-a conferit titlul academic de *Doctor Honoris Causa*), fie la Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova, Enescu ne-a devenit nu doar mai apropiat, ci și mai contemporan, mai actual. Cu toții am auzit și am perceput „cuvântul" profesional, competent al maestrului, care știe cum să pună în valoare opera unui compozitor, creația artiștilor din trecut.

După cum ne-am propus, am încercat prin articolul de față să identificăm unele percepții ale compozitorului și muzicologului Cornel Țăranu despre lume și despre orânduirea ei prin prisma valorilor inerente operei sale și a ierarhiei lor. Acest sistem de valori este format din multe fragmente. Fenomenele muzicale precum tipurile de scări, tipul materialului muzical și principiile de lucru cu acesta, sistemele de înălțimi și de organizare a texturii, procedeele tehnologice și compoziționale individuale, stilurile, genurile, formele, componențele timbral-instrumentale – toate acestea au rolul unor repere sau semne, determinând paradigma lucrării muzicale. Unind fragmentele, obținem un mozaic captivant,

[1] *Ibidem.*

[2] Interviu cu compozitorul Cornel Țăranu, Radio România Muzical, publicat sâmbătă, 20 iunie 2009, ora 12:35.

care inspiră la o nouă și mai profundă cercetare a codurilor, semnelor, paradigmelor creației Maestrului Țăranu.

BIBLIOGRAFIE

ANGI, **Ștefan**, *Opera de cameră Oreste–Oedipe de Cornel Țăranu*. *Vectorialitatea muzicală a mitului*, în „Muzica", 2/2002, aprilie-iunie 2002.

BABBITT, **Milton**, *Set Structure as Compositional Determinant* [Structura seturilor ca determinant compozițional], în „Journal of Music Theory" [Jurnal de teoria muzicii], nr.5/1, 1961, p. 72-94.

BABBITT, **Milton**, *The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System* [Funcțiunea structurii seturilor în sistemul dodecafonic], PhD. Dissertation, Princeton, Princeton University, 1992

COJOCARU, Dora, *Cornel Țăranu și obsesia variației*, în „Muzica", 1/1995, ianuarie-martie 1995

FORTE, **Allen**, *The Structure of Atonal Music* [Structura muzicii atonale], New Haven and London, Yale University Press, 1973

MERCEAN-ȚÂRC, **Mirela**, *Cornel Țăranu – The Symphonics of the New Millenium. Part I – Programmatic orchestral works*, în „Artes. Journal of Musicology", 21, 107-129. 10.2478/ajm-2020-0007

[**PROKOȘIN**, **Iurii**] **ПРОКОШИН**, **Юрий**, ***Постмодернизм в музыкальной культуре Запада 80-х годов*** [Postmodernismul în cultura muzicală a Apusului], în „Культура и искусство за рубежом. Экспресс-информация" [Cultura și arta în străinătate. Informații exprese], Вып. 4. Москва/Moscova, 1988, 8 с

[**ZUBAREVA**, **Natalia**], **ЗУБАРЕВА**, **Наталья**, ***Об эволюции пространственно-временных представлений в художественной картине мира*** [Despre evoluția reprezentării spațio-temporale în peisajul artistic mondial], în Н. Б. Зубарева „Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения" [Creația artistică: Probleme ale studiului complex], Ленинград/Leningrad, 1983, с. 5-13.

Interviu cu compozitorul Cornel Țăranu, Radio România Muzical, publicat sâmbătă, 20 iunie 2009, ora 12.35